

Ana Luísa Amaral



*Arder a
palavra*
e outros incêndios



oficina

© Relógio D'Água, 2017

© Oficina Raquel, 2019

EDITORES

Raquel Menezes

Evelyn Rocha

Luis Maffei

REVISÃO

Oficina Raquel

CAPA

Camila Mamede

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Julio Baptista (jcbaptista@gmail.com)



www.oficinaraquel.com

oficina@oficinaraquel.com

facebook.com/Editora-Oficina-Raquel

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Amaral, Ana Luísa

Arder a palavra e outros incêndios. Ana Luísa Amaral – Rio de Janeiro : Oficina Raquel, 2019.

388 p.

ISBN 978-85-9500-023-0

1. Literatura portuguesa 2. Ensaio 3. Poesia

CDD 869

Sumário

Em Forma de Prólogo, os Tempos Que Se Cruzam	7
--	---

ALGUNS ENSAIOS (A TRÊS TEMPOS)

I. ENTRE TEMPOS, CENTROS E MARGENS

Do Sublime Precário: Tempos, Corpo e Poesia	17
Dos Estudos Feministas à Teoria <i>Queer</i> : Algumas Reflexões	49
Entre Cânones e Margens: Dessexualizar o Poético?	54
Do Centro e da Margem: Escritas do Corpo em Escritas de Mulheres	80
Desconstruindo Identidades: Ler <i>Novas Cartas Portuguesas</i> à Luz da Teoria <i>Queer</i>	99

II. VI-OS JUNTOS: ESCRITAS VÁRIAS, VÁRIOS TEMPOS

“Durmo o Crepúsculo”. Poéticas Sexuais em Mário de Sá-Carneiro	125
“Habito a Possibilidade —”: A Poesia de Emily Dickinson	142

“O Eu atrás do Eu, Oculto —”: Branco e Reclusão, ou Silêncio como Linguagem em Emily Dickinson	198
“Poderíeis Acreditar-Me — sem?”: Estratégias de Representação em Emily Dickinson e Mário de Sá-Carneiro	227
Jogos no Tempo e Tempo de Jogo: The Love Song of J. Alfred Prufrock”	249
Litanias de Solidão: “A Cena do Ódio”, de Almada Negreiros, e “The Waste Land”, de T. S. Eliot	267
Da Terra e do Corpo Queimados, mas do Coração Regendo a Vida: <i>Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta</i>	285

III. TEMPOS, POESIA E MUNDO: DOIS ENSAIOS, SOLTOS

“Se Tudo Fosse só Êxtase Súbito”: Poesia e Mundo	307
Topografias em (quase) Dicionário: Rotas e Travessias	332

EPÍLOGO:

Almada e C. ^a : Drama Dinâmico ou Aproximações Peça em Três Actos	357
---	-----

NOTA	377
------	-----

Em Forma de Prólogo, os Tempos Que Se Cruzam

Que farei quando tudo arde?

SÁ DE MIRANDA

Ao escrever estas linhas, espécie de breve e solto prefácio aos textos que se seguem, lembrei-me de uma frase (algo arrogante) de Carlos Drummond de Andrade, que diz o seguinte: “A leitura é uma fonte inesgotável de prazer, mas, por incrível que pareça, a quase totalidade das pessoas não sente esta sede.” Sabemos, é claro, que este não sentir está sobretudo ligado a questões de ordem sociocultural, com hábitos ensinados e depois integrados. Mas, ao ler a frase de Drummond, veio-me à memória o poema de Emily Dickinson, de tom (só aparentemente) mais humilde, que começa por “Não há Fragata como um Livro / Para levar-nos Terra afora”; tal como me veio à memória a frase de Fernando Pessoa “Ler é sonhar pela mão de outrem”.

A leitura implica um gesto que passa pelos dois sentidos de comoção: mover-se e comover-se. Implica um determinado tipo de acção. Mas tratará a leitura de um agir diferente do agir da escrita? É que agir não quer dizer só comportar-se ou conduzir-se, agir quer dizer igualmente intervir, e, no caso da escrita, significa também

pegar na caneta, ou no lápis, afiar o lápis, correndo o risco de, partindo-se o seu bico, partir-se também a ideia antes pairando, enquanto se afiou o lápis para dentro do cinzeiro que está em cima da mesa de café, isto se estivermos num café onde se pode fumar, que é onde é bom escrever, desde que não haja aquela música alta que agora põem nos cafés, com o pretexto de que toda a gente gosta, e é mentira, as pessoas são coagidas a gostar de música alta, experimentem perguntar às pessoas e elas dizem que não gostam ou então que tanto lhes faz, mas continuemos, estávamos então a afiar o lápis, dizendo que agir significa também afiar o lápis, depois fiar-se no movimento da mão, afinar o tempo, a ver se porventura ali: ponto de luz em sobressalto ou calma, ficar-se em espera, olhando o ar, roendo a ponta do lápis, e onde é que está o prazer disto, e todavia o prazer está lá, espreitando, disfarçado de angústia, ficar então em espera, olhando o ar, depois desconfiar da palavra que de repente surge, ou não tão de repente, porque, nestes casos, foi convocada por uma ideia ou mesmo quem sabe por outra palavra que veio antes dela, mas o processo é sempre um pouco estranho — e, apesar disso, apesar de tudo, do prazer, do desprazer que tudo isto traz, ainda assim confiar na palavra, no seu aparecimento, que é às vezes também aparição...

Derivei. Falei agora da escrita. Só que não era de escrita que eu queria falar, mas de leitura, porque este livro é um livro de textos vários — ensaios, uns mais formais, outros mais soltos, uma peça sobre literatura. Volto, portanto, ao início: se a escrita está ligada ao prazer, é porque ela não vive sem a leitura. Por

isso é que citei Drummond, e, embora de forma parentética, falei da arrogância da sua afirmação, que mais não é, afinal, do que a arrogância poética de que escreveu uma ensaísta portuguesa ao estudar Fernando Pessoa e outros poetas grandes, de que aqui eu falarei também na segunda parte do livro, como Mário de Sá-Carneiro, ou Almada Negreiros, T. S. Eliot, ou (na peça que fecha o livro) William Blake ou Alfonsina Storni. A ensaísta portuguesa, que surgirá várias vezes citada ao longo destes textos, é Maria Irene Ramalho, que refere Emily Dickinson como uma das/dos arrogantes. (Como hei-de dizer isto de uma forma que, não traindo o sexo de Dickinson, não a faça também deslizar para um falso neutro? Tentarei tratar também desta questão, e de outras que lhe são adjacentes.)

Mas o que quero é falar da leitura, da ideia de prazer ou inesgotabilidade do prazer que a leitura traz (investido e com juros, que não são os das bancas, mas produzem resultados muito mais lucrativos). Havia um poeta neoclássico, Samuel Johnson, Doctor Johnson, como era conhecido, aquele “Doctor” a marcar-lhe a importância de sumidade falando de equilíbrio na poesia, que dizia qualquer coisa como “a maior parte da vida de um escritor é passado na leitura; depois, uma pessoa revira metade de uma biblioteca para fazer um só livro”.

Dizer que é muito bom ter um livro para ler e não o fazer, ou que ler é maçada e escrever é nada — tudo isso é só intenção de poema, porque os actos de quem o disse desmentem, como sabemos, as intenções. De finanças, não há-de ter sabido muito Cristo, e biblioteca também não possuiu, embora tenha ajudado, sem querer, a construir uma, feita de um livro só, cheio de versões e de autores, e que dizem até poder ter incluído uma mulher a escrever (mas não sei se este aparte não se deverá ao meu lado feminista a falar, o tal lado que

se preocupa com o problema do falso neutro). O que é certo é que, para aqueles que depois organizaram o livro que moldou cultura e civilização ocidentais, tudo o que lá não servia foi relegado para os apócrifos; mas esse é muitas vezes o problema dos seguidores, dos que querem obedecer a todo o custo, ou dos que se esmeram em rigidez e crueldades. É que o cânone é assunto de lei, e “as leis”, como notava Alberto Pimenta, “fizeram-se para se cumprir, / diz o que as fez mostrando o dedo, // as leis fizeram-se para se cumprir, / diz o que as fez, mostrando o medo”. Os ensaios soltos falarão disto um pouco.

A escrita não se dissocia da leitura. É como (imagine-se) um pingo de tinta nanquim, aquela que se usava na escola antigamente para o tira-linhas e o compasso, aquela que os chineses usam nos desenhos, nas aguarelas — e na escrita, claro. A escrita é como um pingo de tinta nanquim a cair dentro de água: tudo se dilui, e o que temos é um líquido que não é já nem água nem tinta nanquim. Assim se escreve o que se lê, até porque são ambas líquidas, a leitura e a escrita. E têm, como líquidos que se prezam, as suas regras, as suas leis, os seus saberes próprios. Os seus sabores. Mas as suas leis são leis boas e fazem-nos pensar, e sentir, e agir, e sempre de uma forma diferente, sendo que agir, como disse acima, não quer só dizer actuar, mas simplesmente fazer qualquer coisa, que é aquilo de que precisamos, nestes tempos em que andam em guerra com a nossa razão e em que nada se compadece de nada, muito menos da lentidão e da imaginação que a leitura e a escrita solicitam, desimportantes para os que mandam no mundo e que nos violentam a sermos numéricos e velozes, que nem notam que ela importa, sim, essa lentidão.

Tem razão Mia Couto, ao lamentar que “estamos deixando de ler no sentido da raiz da palavra”, sentido esse que é “legere”, ou seja, “escolher”, e que, em vez disso, somos “cada vez mais objecto de apelos que nos convertem em números, em estatísticas de mercado”. Por isso é tão importante entender, com Mia Couto, que a falha de leitura não está só relacionada com livros, mas com o mundo, ou seja, “não sabemos ler o mundo” e, portanto, “não lemos os outros”. E, ao falarmos dos outros, falamos de identidades, de des-identidades, de relações e de diálogos com o mundo — tudo assuntos de que vou aqui falar também.

Ora o prazer que nos dá ainda hoje ler coisas escritas há muito tempo como o verso de Sá de Miranda “Que farei quando tudo arde”... Palavras que foram mudando de identidade, mantendo integridades. Porque as identidades, sabemos-lo, transitam, viajam — não se estabilizam em blocos sólidos, antes são como a água, que vai adquirindo formas várias, consoante o vaso (comunicante) onde se espraia, ou a tinta em que se acolhe. E que prova melhor queremos nós, ao vermos como esse pequeno verso de Sá de Miranda, com que comecei estas linhas, viajou do século XVI para os anos sessenta e para Gastão Cruz, para um tempo em que também era muito preciso fazer qualquer coisa, e depois para há uns anos poucos, por mão de Lobo Antunes. É por isso que o verso de Sá de Miranda pode vir agora para aqui, deixando-se ser lido. Descansar. Metaforicamente, descansar. À espera. Porque acredito que podíamos até fazer outras coisas, além de livros de ensaios. Ou seja, podíamos agarrar no verso ou na linha escrita e investi-los de emoção e de locomoção, e também escrevê-los nas paredes ou, melhor ainda, nos jornais. Por alguma razão se diz

ter Napoleão afirmado ter mais medo de um jornal que de cem mil baionetas. Ou talvez esta seja uma daquelas frases que me ficaram de memória e não seja bem assim a frase...

Mas faz sentido, não faz?

Alguns Ensaaios
(a Três Tempos)

I
Entre Tempos, Centros e Margens

Do Sublime Precário: Tempos, Corpo e Poesia

As ordens sugerem hierarquia e categorização. As categorias e as hierarquias sugerem propriedade. A minha voz formada a partir da minha vida não pertence a ninguém. O que eu ponho em palavras deixa de ser meu. Abre-se a possibilidade.

SUSAN HOWE, *MY EMILY DICKINSON*¹

1.º Apontamento. Tempos e corpo. Da condição comum

Estamos no início de Julho. Por causa de feriados e de atrasos, as minhas aulas de pós-graduação só acabam para a semana, tenho de corrigir 30 trabalhos de mestrado e 50 exames e ler capítulos de 6 teses. Este ano leccionei, como muitos colegas meus, quatro seminários de mestrados e uma licenciatura — em nome de uma lógica economicista que se traduz, afinal, em desenfreada sobreprodução. Além disto (que tem vindo a ser nos últimos anos o estado normal da academia),

1 Excepto quando indicado, todas as traduções são da minha responsabilidade.

o estado de espírito é o desencanto, na crise generalizada que, no início dos anos 90, Deleuze tão bem anotou: as sociedades de controlo a substituírem as sociedades disciplinares; a crise das instituições, entre elas a escola, o modelo empresarial, que a universidade adoptou, de linguagem numérica e indivíduo “divisível” (Deleuze, 1990). Contas, números a que nos reduzem, como a “avaliação de desempenho”, pomposa designação da função pública, aplicada ao ensino universitário, em que a dedicação, o rigor e a paixão dos professores são avaliados não de forma qualitativa, mas somente quantitativa.

Du mußt nicht bangen, Gott, Sie sagen: *mein*
zu allen Dinge, die geduldig sind.
Sie sind wie Wind, der an die Zweige streift
und sagt: *mein* Baum.

(Rilke, 1979: 26)

Sem razão aparente, vou recitando de cor e para dentro o que me lembro de um poema de Rilke que decorei no original, quando era jovem. “Não te angusties, Deus. Eles chamam *meu* / a todas as coisas que são pacientes. / São como o vento que desliza nos ramos / e diz: árvore *minha*.”

A verdade é que uma muito humana angústia se infiltrou há mais de um mês e permanece: preciso de uma ideia. Preciso dela e vim à sua procura, nesta tarde, a este café de Leça da Palmeira, a pequena vila junto ao mar, onde vivo. Trouxe de casa um caderno e um livro de Judith Butler — e aqui estou. Fascina-me o pensamento desta teórica estado-unidense, tão lucidamente crítico do seu país e do estado do mundo, e este seu livro, publicado em 2009, impressionou-me muito. Estou na esplanada do café, há sol, mas sente-se também um vento a

arrefecer. E eu preciso de uma ideia para a conferência de encerramento do colóquio *Poéticas do Imaginário*, a ter lugar em Manaus, em meados de Setembro. Embora o colóquio seja só daqui a dois meses, a comissão organizadora necessita do texto até ao final de Julho, de forma a incluí-lo no livro que reunirá todas as apresentações e que sairá na altura do colóquio. E eu não tenho uma ideia. Imersa na era cega dos números, estou em estado de desimaginação.

Poderia falar sobre o corpo nalguma poesia, penso. A ser assim, escolheria aquela a que chamo, incorrectamente, minha, só porque me está mais próxima, pela comodidade de uma identidade que tem que ver com o sítio onde nasci e cresci. Ou seja, a portuguesa. Podia, pois, começar com Camões: “Transforma-se o amador na cousa amada, / por virtude do muito imaginar; / não tenho logo mais que desejar, / pois em mim tenho a parte desejada”, ou

Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
Sem causa, juntamente choro e rio,
O mundo todo abarco, e nada aperto.

É tudo quanto sinto um desconcerto:
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;
Agora espero, agora desconfio;
Agora desvario, agora acerto.

Podia perguntar de que tremuras fala Camões nesse desconcerto do corpo, em que os lugares se trocam e confundem. Um corpo que voa, de cujos olhos saem rios e de cuja alma saem fogos, e em que, de forma tão perfeita, emoção, razão e

percepção do mundo se entrecruzam. Perguntaria, para começar essa hipotética conferência sobre o corpo, de que desvários aqui se fala, senão dos desvários da paixão e do corpo, acrescentando que talvez a chave do poema se encontre no seu final:

Estando em terra, chego ao céu voando;
Num' hora acho mil anos, e é de jeito
Que em mil anos não posso achar um' hora.

Se me pergunta alguém porque assim ando,
Respondo que não sei; porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora.

(Camões, 2007: 631)

Sempre o olhar, fundamental na poética camoniana e renascentista, em geral, como veículo de troca amorosa, ou somente de contemplação do objecto amado. A importância da fusão entre a matéria e o espírito, o ideal petrarquista, e a presença “do Homem-Desejante” que “vê nascer do seu inevitável fracasso aquele espaço imaginário e apaziguante em que o Desejo se une à coisa desejada” (Lourenço, 2007: 576). Poderia falar disto. Passaria então para Bocage, deter-me-ia um pouco nas oscilações por dentro do século XVIII, a Arcádia e o pré-romantismo, o que me permitiria recordar a falência da estética neo-clássica e o emergir de “uma consciência que se entrega à tarefa de erguer uma condição de vida fundada na investigação do próprio mundo interior, sem apoio ou suporte no universo alheio”, os versos de Bocage constituindo-se assim não como “o espaço fechado de um ideal impossível”, mas como “a dimensão permeável e flexível em que poesia e vida

mutuamente se impregnam” (Moisés, 1979: 40). Acho que escolheria um soneto seu erótico, esse que se inicia por

Amar dentro do peito uma donzela;
Juntar-lhe pelos céus a fé mais pura;
Falar-lhe conseguindo alta ventura,
Depois da meia-noite na janela:

Fazê-la vir abaixo, e com cautela
Sentir abrir a porta que murmura;
Entrar pé ante pé, e com ternura
Apertá-la nos braços casta e bela,

e que termina com o terceto “Vê-la rendida enfim a Amor fecundo, / Ditoso levantar-lhe os brancos folhos / É esse o maior gosto que há no mundo” (Bocage, 1860: 122). Salientaria Bocage como um autor de transição e diria como este poema, pese embora a vertente mais erótica do que estritamente amorosa, pode funcionar como exemplo da segunda fase bocagiana, em que o prazer sensual e a descrição do corpo amado colidem, excedendo-se, e renuncia à idealização do corpo, como antes pressupunha o amor platónico.

Talvez transitasse depois para o romantismo e para Almeida Garrett: “Não te amo, quero-te, o amar vem d’alma / E eu n’alma — tenho a calma, / A calma do jazigo. / Ai! não te amo, não” (Garrett, s/d: 67). Servir-me-ia mesmo da belíssima edição de Sérgio Nazar David das cartas de amor de Garrett à Viscondessa da Luz (Garrett, 2007), tentando demonstrar a sua ligação com *Folhas Caídas*. A construção de uma nova subjectividade, inscrita no corpo do poema a partir do poeta, em que, como dizia Hegel, “o artista faz do seu assunto e da

forma que o concebe algo que se confunde consigo mesmo, que lhe pertence propriamente, que faz parte do seu mundo mais íntimo e mais subjectivo” (Hegel, 1993: 161). Mesmo não tendo havido, nem podendo ter havido, inspiração metafísica no romantismo português, como tão bem salientou, já nos anos setenta, Eduardo Lourenço (1976: 12). Era uma ideia.

Avançaria depois um século e seguiria para Fernando Pessoa/Alberto Caeiro. Para ter o seu olhar “nítido como um girasol” (Pessoa, 2009: 24), o Caeiro de “O Guardador de Rebanhos” não podia nunca (embora a sensualidade da sua poesia se expresse na relação entre o corpo e a Natureza, como no “trincar da terra / E sentir-lhe um paladar” [*id.*: 55]) falar do encontro de dois corpos humanos, ou do desejo por esse encontro. Faria até sentido, aliás, escrever sobre o ideal estético que Pessoa celebra no texto que lhe serve de introdução às *Canções*, de António Botto, publicadas em 1922, e no qual defende, ao defender o autor que tão perseguido foi pela sua homossexualidade e pelo homoerotismo na sua poesia, que a beleza física só pode existir no “corpo masculino, por ser o corpo humano que mais elementos de beleza, dos poucos que há, pode acumular” (Pessoa, 1975: 23). Podia falar disto, sim, dizer que Pessoa defende que cantar o corpo feminino é deixar-se guiar pelo instinto sexual, “atitude que representa uma preocupação exclusivamente moral” (*ibidem*), ou ainda que “[d]as três formas que podemos conceber, de beleza física — a graça, a força e a perfeição —, o corpo feminino tem só a primeira (...)” (*ibidem*). O que me serviria de ponto de partida para a questão do corpo na poesia portuguesa escrita por mulheres... Antes, porém, seria relevante focar a temática das representações do “feminino”.

O vento arrefeceu, a ideia, que me deslizava, como pelos ramos da árvore de Rilke, deteve-se, e eu penso no Brasil e fico

num silêncio de dentro. Da mulher deve ser o silêncio, dizia Vinicius, praticando ela “uma certa capacidade de / emudecer subitamente”, cantar “o inaudível canto da sua combustão”. Retorna-me a ideia. Podia continuar, escrevendo que, nesse ponto, talvez Pessoa e Vinicius de Moraes estejam *quase* de acordo: pois não é verdade que (ressalvando diferenças entre os dois poetas relativamente ao conceito de perfeição) se, em “Receita de Mulher”, a mulher surge como “a coisa mais bela e mais perfeita de toda a criação inumerável” (1987: 194), Pessoa e Vinicius discorrem ambos sobre a “graça” feminina?

Esta reflexão far-me-ia retroceder até à génese da poesia portuguesa, a lírica trovadoresca e as cantigas de amigo. Poderia aí sublinhar que o sujeito poético que as habita é feminino, recordando o rei D. Dinis, genialmente saudado por Pessoa na *Mensagem* como “o plantador de naus a haver”, e os seus versos da cantiga de amigo “Ay flores, ay flores do uerde pyno / Se sabedes nouas do meu amigo! / Ay Deus, e hu é?” (Oliveira, 1969: 115), onde o rei-trovador rouba a voz da mulher/donzela para falar da saudade. E retomaria ainda a questão do olhar. Quem olha, em estado de plangência, ou melancolia — ou o exercício da “soidade”, os olhos responsáveis pela coita de amor, como nessa belíssimo “Câtyga partindo-sse”, poema do *Cancioneiro Geral*, de João Roiz de Castell’-Branco:

Senhora, partem tã tristes
meus olhos por vos, meu bën,
que nũa tam tristes vistes
outros nenhũs por ninguem.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da partyda,

tam cansados, tam chorosos,
da morte mays desejosos
çem myl vezes que da vida.
Partem tam tristes, os tristes,
tam fora d' esperar bem,
que nũa tam trystes vistes
outros nenhũs por ninguém.

(*id.*: 212)

Quem olha, em estado de desejo, como nesse texto do simbolista Eugénio de Castro, que tão bem recupera e se intertextualiza com as temáticas e a prosódia das líricas medievais. A encenação da mulher, objecto de desejo, silenciosa e quieta: “Embora, Senhora, andeis / De finas telas vestida, / Por meus olhos sois despida. / (...) Vejo-vos só mãos e cara, / Mas não preciso ver mais / Para calcular a rara / Graça do que me ocultais... / Para quê rendas e folhos, / Senhora da minha vida, / Se por estes tristes olhos, / Por meus olhos sois despida?” (1971). Estas derivações podiam ser uma boa ideia, sobretudo se a seguir regressasse ao modernismo, para o lembrar como um movimento que, de ambos os lados do Atlântico, não teve praticamente mulheres (com a excepção, no caso anglo-americano, de H. D., escondida atrás dessas iniciais), quando não era caracterizado pela androginia. Este seria um parêntesis, porque ligaria Fernando Pessoa, Vinicius e Almada Negreiros. De Almada, citaria os versos de “A Cena do Ódio”: “Se ao menos tudo isto se passasse numa terra de mulheres bonitas! / Mas as mulheres portuguesas são a minha impotência!” (1983), e, a propósito disto, podia falar um pouco sobre Mário de Sá-Carneiro, dizer que nele o modernismo tem o paradigma do poeta investido de uma sensibilidade feminina, expresso

por Sá-Carneiro em carta a Pessoa: o da “rapariga estrangeira”, “doida e milionária”, preocupada com as suas “unhas polidas” (1978 I: 173).

Com certeza que esta reflexão me conduziria a caminhos mais complexos. Afinal, entendo que tem sido a partir de um quadro dicotômico (e também hierarquizado e normativo) que a leitura do *imaginário sexual* em Mário de Sá-Carneiro tem vindo a ser aplicada e que estas são leituras que, embora obviamente possíveis (e, nalguns casos, muito produtivas), não me parecem dar conta do leque variado de possibilidades que informa a infixidez em Mário de Sá-Carneiro. E sustentaria esta nova ideia com a teoria *queer*, diria que o poema de Sá-Carneiro “Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro” (2005: 73) parece expressar simultaneamente a capacidade de vislumbre do exercício de tudo e o preço (angustiante) de habitar esse lugar de possibilidade, impossível de celebrar ao dealbar do século XX.

De qualquer forma, “a rapariga doida e milionária” de Sá-Carneiro poder-me-ia levar a pensar que seria interessante trazer para aqui a questão da representação do “feminino” a partir do tema do travestimento poético, explorando o trânsito entre a poesia trovadoresca e o modernismo português. Poderia então falar de Armando Côrtes-Rodrigues, poeticamente travestido, por sugestão de Fernando Pessoa, e no número 2 da revista *Orpheu*, de Violante de Cysneiros, que é, à maneira de um heterónimo pessoano, a encarnação da imagem feminina tradicional, seguindo o gosto modernista — um bom exemplo de fragmentação e metamorfose, usando máscaras emprestadas de si mesma (uma invenção), de Pessoa, de Sá-Carneiro, de Álvaro de Campos, “o Mestre”, do próprio Côrtes-Rodrigues, ou

de Alfredo Guisado. E citaria justamente esse poema dedicado a Alfredo Guisado em que, disfarçado de Violante de Cysneiros, travestida por sua vez de Salomé, Côrtes-Rodrigues “semiotiza o corpo feminino” (Klobucka, 1990:107), o que é pretexto para debater o próprio conceito de “poesia feminina”: “Sobre mistérios já idos / Ergui-me em curva e de pé / Do meu corpo fiz sentidos / Num sonho de Salomé. // (...) Presente no meu olhar, / Eu fui Outra Salomé / Feita de Mim a dançar” (*Orpheu*, 1979: 63).

Talvez estas não fossem más ideias para discorrer sobre representações do “feminino” — a mulher escrita por outrem, ou objecto (d)escrito. Antes de chegar às mulheres escreventes e a descreverem-se poetas, de tantos autores do século XX poderia falar, para pensar o corpo em poesia: Ruy Belo, Jorge de Sena, Ruy Cinatti, Pedro Tamen, Herberto Helder, Alberto Pimenta, Joaquim Manuel Magalhães, ou, mais recentes, Nuno Júdice e Al Berto, e depois, numa outra linha, Luís Miguel Nava, ou (na sua última produção) António Franco Alexandre... Evidentemente que uma possibilidade era, a meio do século XX, eleger dois poetas, por exemplo, Eugénio de Andrade e Mário Cesariny, ambos cantando o corpo masculino, comparar as suas poéticas e estratégias de escrita, falar das políticas sexuais, relacionar até as suas recepções críticas diversas, relacionadas por sua vez com políticas do corpo que se devem à resistência ao que Anna Klobucka designa por “qualquer perspectiva que questione activamente a atribuição automática da heterossexualidade normativa aos textos literários e aos sujeitos” (2007). Falaria então de alguns poemas de Eugénio e de outros de Cesariny, escolhendo provavelmente a mesma altura em que começaram a publicar: os anos 50. Corrigiria: o livro com que Eugénio ajuda a revolucionar a poesia portuguesa é de 1948, *As Mãos e os Frutos*. Desse livro talvez escolhesse o

poema “Green God”, que Cesariny entendia ser dos grandes poemas da poesia portuguesa:

Trazia consigo a graça
das fontes quando anoitece.
Era o corpo como um rio
em sereno desafio
com as margens quando desce.

(...)

Sorria como quem dança.
E desfolhava ao dançar
o corpo, que lhe tremia
num ritmo que ele sabia
que os deuses devem usar.
(...)

(Andrade, 2005: 23)

As Mãos e os Frutos sai quase ao mesmo tempo que o primeiro livro de Sophia de Mello Breyner Andresen (*Poesia é* de 1945), faria notar. *Corpo Visível*, publicado em 1950, é o primeiro livro de Mário Cesariny, esse imenso poeta do corpo (explicitamente masculino), que um dia escreveu que “o amor é a única coisa que há para acreditar. O único contacto que temos com o sagrado. As igrejas apanharam o sagrado e fizeram dele uma coisa muito triste, quando não cruel. O amor é o que nos resta do sagrado”. Dos três poetas, diria que Sophia é aquela em quem a temática do corpo erotizado surge mais esbatida e a questão do feminino mais ténue, pela aliança na sua poesia entre alguma suspensão das marcas gramaticais, o tratamento

de *topoi* clássicos e uma clara relação agónica com Fernando Pessoa (relembra Anna Klobucka, que, em dois capítulos do seu livro *O Formato Mulher*, demonstra como, em termos de recepção crítica, Florbela Espanca foi “poetisa”, ao passo que Sophia foi “poeta” [2010: 79-202]).

Sophia dar-me-ia então o mote para avançar, finalmente, para o corpo na poesia portuguesa escrita por mulheres. Poderia partir de um texto que escrevi sobre o excesso em Florbela Espanca e Irene Lisboa, que foca a dimensão do erotismo e o excesso nas duas poetisas, e de como a forma de diário utilizada por Irene Lisboa, um diário “trabalhado e desmontado” (Morão, 1991: 10), porque privilegia o tom discursivo, a extensão das frases e dos versos, a explosão verbal, parece antagónica à forma do soneto, essa que Espanca usara para se expressar em poesia, sendo, todavia, também um tipo de excesso. Um *patchwork* feito de fragmentos e peças aparentemente desligadas, que flui ao ritmo da memória e do tempo (Amaral, 2001). Poderia falar ainda de duas poetisas, Maria Teresa Horta e Luiza Neto Jorge. O problema é que são já nove da noite, está a ficar escuro, e eu, com este frio, não consigo anotar uma linha que seja. A poesia é, de facto, uma arte de ninguém? As palavras não chegam.

2º Apontamento. Corpos e tempos. Das outras (encenadas) condições

*Pode a História mostrar-nos nada mais
Que pedaços de nós, desapegados,
Elevados a uma espécie de poesia,
Até mesmo a uma espécie de música?*

ADRIENNE RICH, “CONSANGUINIDADE”